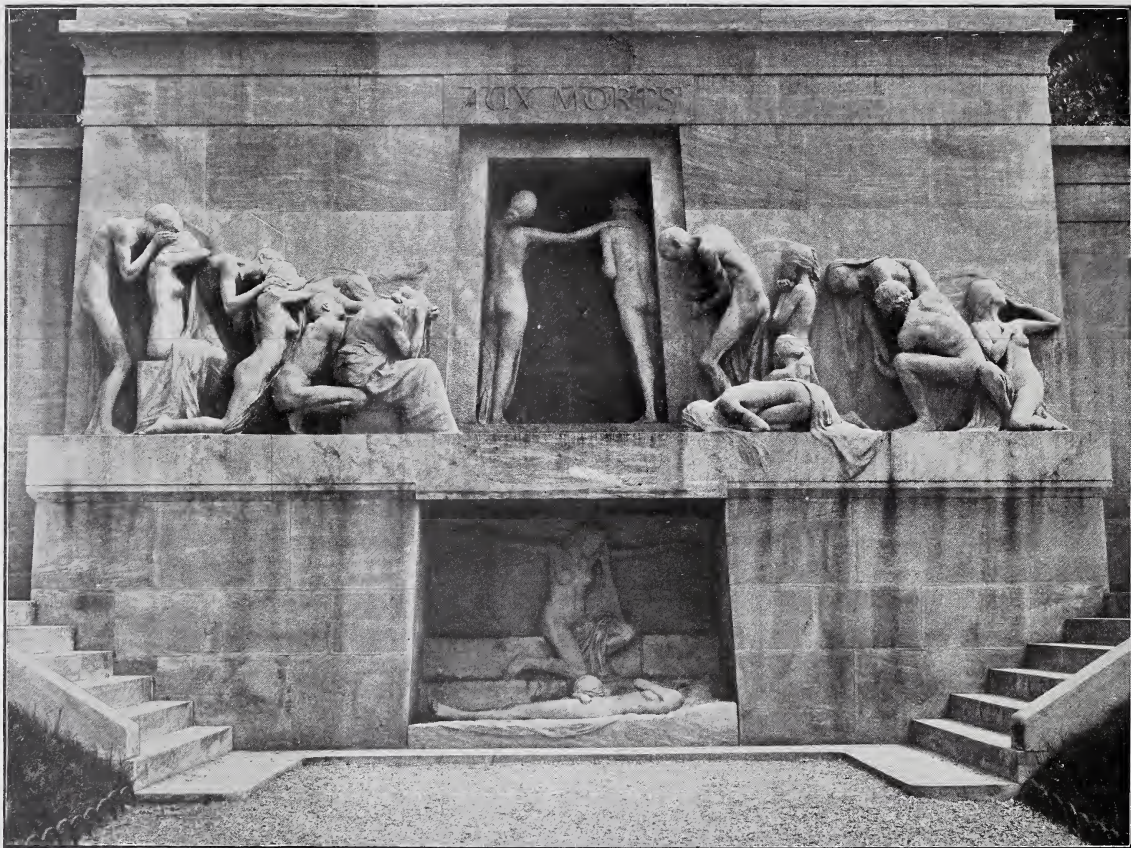


BARTHOLOMÉ

KÜNSTLERHAUS
■ ■ ■ WIEN ■ ■ ■
I · KARLSPLATZ · 5







MONUMENT AUX MORTS.

Wohin der Weg? —

Kein Weg! Ins Unbetretene,
Nicht zu Betretende; ein Weg ans Unerbetene,
Nicht zu Erbittende. Bist du bereit? —

Steil und ernst, in feierlichen Quadern, türmt sich die Umfassungsmauer des Jenseits vor uns auf. Mit großen, strengen Augen blicken stumme Wände uns an, hinter denen sich das Reich des Schweigens und der Rätsel breitet. Ein Schutzwall vor der starren Majestät des Unbegriffenen, des Unergründlichen.

Doch in ihre Mitte ist ein schmuckloses Tor geschnitten. Der Rachen des Chaos öffnet sich, der alles Seiende aus dem farbigen Leben gierig ins Dunkel zieht. Der schmale schwarze Pfad beginnt, auf den uns armselige Weibgeborene nach kurzer Wanderschaft über Blumen und Gestrüpp das eherne Gesetz geheimnisvoller Mächte zwingt.

Und aus den Schauern der Tiefe ruft es mit unbezwinglicher Gewalt. Kein Aufbäumen, kein Verzweifeln hilft. Ein düstrer Zauber lockt uns, greift uns, schleift uns mit eisernen Armen; unversöhnlich, unersättlich, keinen vergessend.

Da nahen sie in dichtgedrängtem Zuge, von beiden Seiten her der dunklen Pforte zugetrieben, von der Notwendigkeit unaufhaltsam vorwärts gepeitscht. Greise und blühende Männer, junge Frauen und schuldlose Kinder, wahllos zusammengelesen, zusammengepreßt. Zitternd schleichen sie heran, in langsamem, furchtsamem Schritt. Schauernd vor dem Ungewissen, das sie erwartet, oder

todesmüde und in stumpfer Ergebenheit. Schluchzend in herzzerbrechendem Jammer oder zerknirscht im Bewußtsein ihrer Sündenlast. Von Qualen verzehrt oder in gläubigem Vertrauen. Vom ekstatischen Wahn des Todesrausches gepackt oder noch der Erde gedenkend, den Zurückgebliebenen Lebewohl winkend. Ein Kriechen und Sichschieben, ein Schlürfen und Gleiten der Finsternis zu.

Doch über die kauernenden, hockenden, knieenden, taumelnden Gestalten der grausigen Prozession hin klingt leise eine Stimme der Versöhnung. Das Himmelsgeschenk der Liebe, das als Trost und Rettung in die Zerrissenheit unseres Daseins gesenkt ward, ist stark genug, auch dieses letzten Ganges Schrecken zu lindern. Mit tiefer Rührung gewahren wir in dem Zuge der Abgeschiedenen die engverbundenen Paare, die gemeinsam die Brücke zur Unendlichkeit betreten. Was im Wirrsal des Lebens die Geschlechter zu vernichtendem Kampf feindselig gegeneinander hetzte, verliert im Angesicht des Todes die Erdschlacken mörderischer Sinnelust und wächst aus gieriger Selbstsucht empor zur läuternden Macht reinen Mitempfindens. Der Liebende bleibt der Geliebten, der Gatte der Gattin, der Vater der Tochter nahe. Sie stützen und trösten, behüten und führen sich. Sie schmiegen sich aneinander im heiligen Schmerz des Abschieds und lassen ihre Tränenströme zusammenrinnen.

Und die Liebe überwindet. Hölle, wo ist dein Sieg? Tod, wo ist dein Stachel? Die Ewigkeitsmacht, die diesen jugendstarken

Mann und sein blühendes Weib aufrecht die Eingangspforte zur Unterwelt durchschreiten läßt, hat euch besiegt. Was vorher unerträgliches Grausen schien, ward nun zur Quelle tiefer Seligkeit. Vor der göttlichen Gewalt, die zwei Individuen miteinander zu verschmelzen vermag, verweht die Angst und die Furcht des einzelnen wie Spreu im Winde. Und in der Verzückerung der letzten Stunde, die fern von allen Erinnerungen des Begehrens die Seelen ineinander strömen läßt, steigt sie selbst zur höchsten Staffel ihrer Kraft, zur Weltmission der Erlösung auf.

So wird die dunkle Pforte des Todes dennoch kein Dante-Tor der Hoffnungslosen. Die Liebe löst die Schauer des Vergehens in gläubigem Vertrauen. Und eine Zukunftsvision deutet uns die Unvergänglichkeit ihrer fortwirkenden Glorie. Der Genius der Unsterblichkeit hebt den lastenden Grabstein empor, die Entschlafenen zur Verklärung zu erwecken, die dort ruhen: den Gatten mit seiner Lebensgefährtin, die sich im starren Todesschlummer keusch umschlungen halten, und die Frucht ihres Lebens, das Kind, das über ihnen liegt, als ein Teil von ihnen. »Sur ceux qui habitaient le pays de l'ombre et de la mort, une lumière respendit«

*

ALBERT BARTHOLOMÉS TOTENDENKMAL ist kein Werk, das ein Künstler neben anderen Werken schafft, als ein Glied in einer ebenbürtigen Reihe. Weithin leuchtend trägt es den Stempel des großen Bekenntnisses, in dem das menschliche und

künstlerische Wesen einer schöpferischen Persönlichkeit, durch ein seltsames Zusammenwirken innerer wie äußerer Gründe zur höchsten Ausdruckskraft gesteigert, sich von allen Seiten spiegelt. Das aus tiefstem Erleben und strengster Arbeit wie durch ein Wunder über den Bekenner selbst hinauswuchs. Die Geschichte dieses Werkes ist der Schlüssel seines Geheimnisses.

Bartholomé gehört zu den Vielbegabten, die lange tasten müssen, bis sie den Weg finden, den die Natur ihnen bestimmt hat. Als er zuerst vor die Öffentlichkeit tritt, im Salon von 1879, ist er ein Maler, der von der alles überflutenden Strömung des Pleinairismus ergriffen ward. Am 29. August 1848 zu Thiverval im Departement Seine et Oise geboren, hatte er seine kurzen Lehrjahre in Genf bei dem wunderlichen alten Barthélémy Menn, von dem sich noch Fäden zu Ingres und den Fontainebleauern zurückziehen, in Paris bei Gérôme absolviert, dann in langem Autodidaktentum sich eifrig in die neuen Lehren des Manet-Kreises versenkt, aber mehr an den weltläufigen Bastien-Lepage als an die eigenwilligen Großmeister der Battignoles-Schule Anschluß gesucht.

Die nächsten Jahre bringen weitere Malereien im Stil der Zeit. Szenen aus dem Leben der Einfachen und Bescheidenen, aber ganz auf Licht- und Luftstudium gestellt.

Bartholomé hat mit seinen Arbeiten keinen Platz in der Schar der Führer beansprucht. Doch überall bewährt sich ein Künstler von vornehmem Geschmack und strenger Selbstzucht.

Da verstummt Bartholomé. Seit 1886 sieht man kein Bild seiner Hand mehr im Salon. Und als er nach fünf Jahren wieder erscheint, hat sich die Wandlung vollzogen. Eine Wandlung, die sich nicht auf den Wechsel des Handwerks beschränkt. Der ganze Mensch ist ein anderer geworden.

Ein Erlebnis hat ihn aus der Bahn geworfen. Aus liebevoller, beglückter Ehegemeinschaft hat ihm der Tod die Gefährtin von der Seite gerissen. Der Wunsch, der hingeshiedenen Geliebten ein Grabdenkmal zu errichten, drückt ihm den Meißel in die Hand. Und es entsteht die ergreifende Bronzegruppe des kleinen Friedhofs von Bouillant bei Crépy-en-Valois mit dem ragenden Kreuz, das den gemarterten Christus trägt, und an dessen Fuß zwei Halbfiguren sichtbar werden: der Künstler selbst und die sterbende Gattin, zu der er sich in schmerzvollem Abschied niederbeugt. Wieder hat Bartholomé sich auf eigene Faust entschlossen seinen Weg gebahnt. Kein Führer leitet ihn in das Land eines neuen Formausdrucks, einer fremden Technik. Aber ihm ward die Gabe des Leids, die seine Kräfte stählte.

Dies Werk ist die Vorfrucht des großen Denkmals der Toten. Das persönliche Erlebnis vertieft sich zu einem entsetzten Begreifen des ungeheuren Fluches, der auf dem ganzen Geschlecht lastet; der Schmerz des einzelnen wird zu einer verzweifelten Klage der Menschheit. Von 1889 an entstehen in Bartholomé's Werkstatt ununterbrochen Arbeiten, die beweisen, wie seine Phantasie erfüllt ist

von Gedanken des Todes und der Trauer, Figuren und Gruppen hinsiehender, sterbender, jammernder Menschen, die sich fester und fester zusammenschließen zu dem Grabmonument der Namenlosen.

Zuerst gibt der Künstler ihm die Gestalt eines viereckigen Tempels, dessen Formen an die Grabarchitektur der Ägypter anklingen, mit leise zu dem flachen Dach geneigten Wänden. Die Vorderfront zeigt schon das Tor mit dem jungen Menschenpaar, das über seine Schwelle in das Heiligtum des Todes eingeht. An den Seitenwänden schleichen die gedrängten Gestalten heran; sie sehen noch nicht die finstere Pforte, zu der es sie hintreibt; nur der Greis, der die Gruppe zur Rechten führt und diese Rolle beibehält, lugt angstvoll um die Ecke.

Der Sockel der Vorderseite trug in jenem Entwurf eine Predelle, die später fortfallen mußte, weil die Grabesgruppe der toten Gatten mit dem Kinde, die damals der Rückwand zugute kam, an ihre Stelle rückte. Es war eine neue, rührende Wendung des Motivs von der Kraft der Liebe, die den Tod überdauert: die liegende Halbfigur eines Mannes im Grabe, der im Erwachen mit einer schön erfundenen Geste beider Arme das Bahrtuch und zugleich mit den noch starren Händen ein Medaillon emporhebt.

Dann kam die entscheidende Wendung in der Arbeit: die viereckige Freiarchitektur wird aufgelöst und zu einer Mauer gestreckt, das Ganze noch energischer auf das Wirkungsprinzip des Reliefs gestellt. Ähnlich wie Meunier bei seinem Denkmal der Arbeit

verfuhr — es sind beides Bildhauer, die das Land der Malerei durchwandert haben! So erhielt alles straff konzentrierte, bildmäßige Geschlossenheit.

Im Salon des Jahres 1895 erschien dann dies zweite Modell, das alsbald vom französischen Staat und der Stadt Paris gemeinsam angekauft und trotz anfänglicher Gegnerschaft für den Abschluß der Hauptallee des Père Lachaise bestimmt wurde, dem Bartholomé es in seinen Wünschen von vornherein zugedacht hatte. Doch erst nach nochmaliger Überarbeitung erfolgte die Ausführung in Kalkstein und am Allerheiligenfest des Jahres 1899 die Enthüllung auf dem Friedhof, wo das Werk nun als ein Widerlager des Kapellenhügels, in dessen Inneres das dunkle Tor zu führen scheint, das Auge des Eintretenden von weitem auf sich zieht, ein neuer Beweis für die altererbte Kunst der Pariser, langgestreckte Straßenzüge mit monumentalen Aspekten zu schließen.

Der Gipsabguß, der durch die Kunsthandlungsfirma Keller & Reiner in Berlin vom Original selbst hergestellt wurde, läßt in seinem Aufbau zugleich diese Wirkung des Denkmals erkennen. Nur die zurücktretenden Seitenflügel der Architektur fehlen, weil der beschränkte Raum sie nicht mehr faßte; sie konnten nur angedeutet werden. Doch der Eindruck des Gesamtwerkes ist im geschlossenen Raum, wo seine Umrisse nicht die Konkurrenz der Baumsilhouetten und Hügellinien zu fürchten haben, fast machtvoller noch als im Freien.

Die moderne Plastik hat nicht viele Werke von so hoher Reife hervorgebracht. Wir träumen uns gern in die Vorstellung hinein, als sei die Sichtbarmachung tiefsten Empfindens mit den Mitteln der bildenden Kunst ein Vorrecht unserer Art. Vor Bartholomés Totendenkmal werden solche nationalen Selbsttäuschungen zuschanden. Hier ist jedes Teilchen von reinstem Gefühl beseelt, aus innerstem Erleben geboren. »Die Plastik ist eine Religion« — das hat auch ein französischer Bildhauer gesagt: David d'Angers. Der jüngere Meister wird sein Wort unterschreiben.

Aber dies Diktum ist nicht literarisch zu verstehen. Es weist auf die Ehrfurcht des Bildhauers von Gottes Gnaden vor dem Heiligtum des Menschenleibes. Sie hat Bartholomés Hand geführt beim Bilden dieser knospenden, blühenden oder durch Alter, Krankheit und Tod deformierten Körper. Bei der Verteilung der Bewegungen, die eine üppig quellende Erfindungskraft als immer neue Variationen desselben Leitmotivs aneinander reihte. Bei dem Spiel der Parallelen, Überschneidungen und Kontraste in den Umrissen, bei der wohlerrungenen Anordnung, welche die leidenschaftliche Erregung der Einzelgestalten durch die gleichmäßig von rechts nach links ansteigenden, höchst unkonventionellen Begrenzungslinien der beiden Gruppen zu monumentaler Ruhe bändigt und dann die Dissonanz der so entstandenen spitzen Winkel durch die Horizontalen der Architektur milde auflöst.

Auch Bartholomé hat der Tradition zu danken. Die ägyptischen Linien der Rückwand sind seit dem ersten Entwurf geblieben. Die starren Totenkörper der altfranzösischen Plastik tauchen auf. Gotische Erinnerungen spielen auch sonst hinein; daneben die Formvorstellungen der Frührenaissance. Das Motiv des Tors der Ewigkeit geht durch die Jahrhunderte. Die verdammten Seelen, die Auferstehung sind alte Requisiten der Kunst des zweiten Reiches. Doch alles erscheint verarbeitet von einer durchaus persönlichen und modernen Auffassung der Körperprobleme wie der Ausdrucksmöglichkeiten der gewählten Symbole. Mit außerordentlichem Takt ist das Ganze in eine religiöse Sphäre gehoben, aber über alles kirchlich-konfessionelle Formeltum hinausgetragen. Mit christlichen Elementen schwingen heidnische leise mit, und es mag kein Zufall sein, daß der Genius der Unsterblichkeit statt der Engelsflügel nur ein leichtes Gewand erhalten hat, dessen wehender Schleier einem ausgebreiteten Fittich ähnelt. Das Weltendrama vom Werden und Vergehen ist nicht an die Beschränkungen des Zeitlichen gebunden.

*

Seit dem Denkmal der Toten ist Bartholomé der Plastik treu geblieben. Von der malerischen Reliefanordnung schritt er zu rein bildhauerisch erfaßten Aufgaben vor. Die Motive des Schmerzes, der Verzweiflung, des Abschieds, der Reue, der Trauer beschäftigen auch fortan oft genug seine Phantasie, und es bleibt sein Ziel, erregter Empfindung durch die Form Ausdruck zu geben,

durch Linien und Flächen Aufruhr der Seele schimmern zu lassen, das latente Innenleben des Körperlichen zu beschwören.

Dann aber meldet sich neue Weltlust zum Worte. Die Sonne dieses Jammertals erstrahlt wieder in sieghafter Helle. Und mit froher Schöpferfreude geht die tastende Hand der sinnlichen Herrlichkeit schöner Formen nach. Ergötzt sich an den schmiegsamen Harmonien holder junger Mädchenkörper. An den gelösten Gliedern herber Schlankeheit und üppiger, blutvoller Lebensfülle. An den ausdrucksvollen Köpfen lieber und kluger Menschen. An der vieldeutigen Sprache sensibler Hände, spontaner Bewegungen. An dem ewig neuen Geheimnis, wie aus dem kalten Stein blühend-warmes, atmendes Fleisch sich löst.

Nicht Rodins unbegrenzter Reichtum blendet hier. Wenngleich auch die verbindenden Züge von Bartholomé zu ihm nicht fehlen. Wenngleich sich von den Verzweifelten des Totendenkmals sichtbare Fäden hinüberziehen zu der Ekstase der Verdammten des Höllentores. Eine weniger komplizierte, erdhaftere, zu schlichter Synthese strebende Natur steht vor uns, die von der Nervosität jenes Zauberers, der an die letzten Tiefen unseres Sinnenlebens pocht, sich hingezogen fühlt zu der saftigeren Kunst der Belgier. Doch auch in ihr wirkt der Schöpferodem des formenden Bildhauers, der das hoffnungsstolze Wort des armen Karl Stauffer verstanden hat: »Schaffend an einem plastischen Werke, muß der Künstler ein Gefühl haben wie unser Herrgott am sechsten Tage.«

Max Osborn.

VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN KUNSTWERKE.

PLASTIKEN:

1. DAS »MONUMENT AUX MORTS«. Original-Gipsabguß vom Père-Lachaise, Paris.
2. ADAM UND EVA. Gips.
(Da wurden ihrer beiden Augen aufgetan und sie wurden gewahr, daß sie nackt waren. I. Mose 3, 7.)
3. ADAM UND EVA. Bronze in verlorener Form von Hébrard gegossen, abweichende Auffassung.
4. BEI DER TOILETTE. Stein. Einziges Exemplar dieser Größe.
5. DAS TOTE KIND. Bronze. Einzig existierender Abguß.
6. DIE VEREINIGUNG IM JENSEITS. Marmor, unvollendet.
7. TRAUER. Carrara-Marmor auf korsischem Granitsockel.
8. BÜSTE EINES JUNGEN MÄDCHENS (Haarflechterin). St. Beater Marmor auf schwedischem Marmorvert-Sockel.
9. KLEINER ZIMMERBRUNNEN. Carrara-Marmor.
10. DIE BADENDE. Rötlicher kleinasiatischer Marmor.
11. ABSCHIED. Carrara-Marmor.
12. KLEINES WEINENDES MÄDCHEN. Carrara-Marmor auf korsischem Granitsockel.
13. WEINENDE FRAU auf ein Grabmal gestützt.
14. PORTRÄTBÜSTE. Madame H. Gips.
15. KOPF EINES JUNGEN MANNES. Gips, getönt.
16. DAS VERKLÄRTE KIND. Gips.
17. MASKE DES HERRN HAYASHI. Gips.
18. DAS GEHEIMNIS. Gips.
19. KLEINES WEINENDES MÄDCHEN. Stein.
20. DIE BADENDE. Stein.

BRONZEN in verlorener Form von Hébrard gegossen:

21. AM UFER. 22. JUNGES MÄDCHEN,
ihr Haar ordnend. 23. DIE BADENDE.

BRONZEN (Sandgußform):

24. EINGANG ZUR EWIGKEIT. 28. UNSTERBLICHKEIT. Bronze.
Gruppe in Bronze und Sandstein. 29. JUNGES WEINENDES MÄD-
25. GRABMAL. Statue. Bronze und CHEN. Bronze.
Sandstein. 30. BRUNNEN. Zink.
26. ABSCHIED. Statuette. Bronze und 31. STUDIE für ein Fragment vom
Sandstein. »Monument aux Morts«. Bronze.27. SCHMERZ. Statuette. Bronze und

GEMÄLDE:

32. MITTAGSMAHL DER GREISE IM 37. VOR DER SUPPENVERTEILUNG.
ARMENHAUS. Öl. Öl.
33. DIE LETZTEN ÄHREN. Öl. 38. EINE FRAU BROT SCHNEIDEND.
34. RINGELSPIEL. Öl. Öl.
35. IM SCHATTEN. Öl. 39. DIE FREISTUNDE. Öl.
36. KÄRGLICHES MAHL. Öl. 40. DER STRASSENGEIGER. Öl.
41. MÄDCHEN MIT EINER KATZE
SPIELEND. Pastell.



ALBERT BARTHOLOMÉ IM ATELIER.

